ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

39

Τισιανός β΄



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Μέσα ἀπὸ τὴ «χρωματικὴ ἀλχημεία» του ὁ Τισιανὸς φτάνει σὲ μιὰ πιὸ βαθιὰ καὶ λυρικὴ πραγματικότητα

RODOLFO PALLUCCHINI

Ο ΤΙΣΙΑΝΟΣ μετὰ τὴν πρώτη του περίοδο — περίοδο ἀφομοίωσης τῆς κληρονομιᾶς τοῦ Τζιορτζιόνε — καὶ μετὰ ἀπὸ μιὰ στιγμὴ δραματικῆς ἔντασης ποὺ κορυφώνεται στὴν *Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ* τῆς Μπρέσσια, ἐξελίσσεται ἀκολουθώντας μιὰ βαθιὰ νατουραλιστικὴ ἀντίληψη· ἡ τεχνοτροπία του φτάνει σὲ ἕνα ἐπίπεδο χρωματικοῦ κλασικισμοῦ γεμάτου χαρὰ καὶ γαλήνη. Ἀλλὰ ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ πολύπτυχου τῆς Μπρέσσια ἡ εἰκονογραφία του δέχεται τὴν ἐπίδραση τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου· ἀργότερα τέτοιες ἐπιδράσεις γίνονται πιὸ περίπλοκες· στὴν τέταρτη δεκαετία τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα ὁ μανιεριστικὸς πολιτισμὸς φτάνει καὶ στὸν Τισιανό, διασπώντας τὸν ἤρεμο κλασικισμό του. Μορφὲς καθαρὰ μανιεριστικές, μυώδη γυμνά, στάσεις γλυπτικές, κινήσεις σωμάτων σὲ κυκλικὰ σχήματα, ἀντιστικτικὰ παιχνίδια, συνθέσεις πολυπρόσωπες χαρακτηρίζουν τὴν τεχνοτροπία τοῦ Τισιανοῦ τὴ δεκαετία αὐτή. Τὰ πρωτομανιεριστικὰ παραδείγματα τοῦ Πορντενόνε εἶχαν προετοιμάσει τὸ ἔδαφος· στὴ Βενετία ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ διαδιδόταν ὁλοένα καὶ περισσότερο ἡ λατρεία γιὰ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο· τὸ 1539 ἦταν στὴ Βενετία ὁ Φραντσέσκο Σαλβιάτι καὶ ὁ μαθητής του Τζιουζέππε Πόρτα· ὁ δεύτερος ἔμεινε ὁριστικὰ ἐκεῖ.

Ὁ νατουραλισμὸς τοῦ Τισιανοῦ ἀνάμεσα στὴν τρίτη καὶ στὴν τέταρτη δεκαετία τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα εἶχε φτάσει στὸ ἀπόγειό του· τὰ πρῶτα σημεῖα τῆς κρίσης ἐμφανίστηκαν σὲ ἔργα ὅπου ἡ ἔμφαση στὸ ρεαλισμὸ εἶχε προχωρήσει περισσότερο, ὅπως στὰ *Εἰσόδια*. Ἀνάμεσα στὴν τέταρτη καὶ τὴν πέμπτη δεκαετία οἱ προτιμήσεις τοῦ Τισιανοῦ ἐξελίσσονται σὲ μιὰ κατεύθυνση καθαρὰ μανιεριστική, ὅπως μαρτυροῦν οἱ *Προσωπογραφίες τῶν Ρωμαίων Αὐτοκρατόρων* ποὺ ζωγράφισε γιὰ τὸν πύργο τῆς Μάντουας. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν *Ἀγόρευση τοῦ Ντ' Ἄβαλος* (Μαδρίτη, Πράντο) ποὺ τελείωσε τὸ 1541, ὁ *Ἀκάνθινος στέφανος* τοῦ Λούβρου, ἴσως τοῦ 1542, εἶναι ἕνα ἔργο ὁλοκληρωτικὰ μανιεριστικὸ τόσο στὴ μορφὴ ὅσο καὶ στὴν πλαστικότητά του. Στὰ ἔργα ποὺ ζωγράφισε γιὰ τὴν ὀροφὴ τῆς ἐκκλησίας Σάντο Σπίριτο ἰν Ἴζολα (1542 - 44) καὶ ποὺ ἔχουν μεταφερθῆ στὴν ἐκκλησία Σάντα Μαρία ντέλλα Σαλοῦτε, στὴ Βενετία, τὴ *Θυσία τοῦ Ἀβραὰμ* (τὸ σχέδιο φυλάσσεται στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν στὸ Παρίσι), τὸ *Δαυῒδ καὶ τὸ Γολιάθ*, τὸν *Κάιν ποὺ σκοτώνει τὸν Ἄβελ*, ἡ μανιεριστικὴ κρίση τοῦ Τισιανοῦ ἀποκορυφώνεται, δείχνει ὅμως καὶ σημάδια μιᾶς λύσης, μὲ τὸ φῶς ποὺ διασπᾶ τὸ χρῶμα. Τὰ ἔργα αὐτὰ διαρθρώνονται ἀπὸ μιὰ βίαιη ἀτμόσφαιρα ἐκφρασμένη μὲ καθαρὰ ρητορικοὺς ὅρους καὶ τολμηρὲς προοπτικὲς τοποθετήσεις. Στὸ *Ἴδε ὁ Ἄνθρωπος* τοῦ 1543 (Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης) οἱ χειρονομίες καὶ οἱ στάσεις ποὺ συναντήσαμε σ' αὐτὰ τὰ χρόνια τοῦ ἀκραίου μανιερισμοῦ χρησιμοποιοῦνται ἐπιδέξια, μὲ ἕνα βαρύ, πυκνό, πολὺ δραματικὸ ρυθμό. Ὁ Τισιανὸς δέχτηκε τὴ μανιεριστικὴ



3

σύνταξη, ἀλλὰ τὴν προσάρμοσε στὶς δικές του ἐκφραστικὲς ἀνάγκες: τὴν ἀπελευθέρωσε, μὲ τὴν πλήρη καὶ ἔντονη χρωματική του τέχνη, ἀπὸ τὸ ἀφηρημένο καὶ διανοητικό της στοιχεῖο.

Ἡ μανιεριστικὴ κρίση ἐνδιαφέρει λιγότερο τὸν Τισιανὸ σὰν προσωπογράφο, γιατὶ ἡ προσωπογραφία ἔρχεται σὲ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὴν πραγματικότητα. Στὴν πέμπτη δεκαετία ὁ καλλιτέχνης ἐμβαθύνει σὲ μερικὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης του στὴν προσωπογραφία, δουλεύοντας τὴν ἑνότητα μορφῆς καὶ περιβάλλοντος, μὲ τὸ νὰ προχωρῆ ταυτόχρονα στὴν ἐκτέλεση καὶ τῶν δύο στοιχείων. Ἀκόμα ἐμβαθύνει στὴν ἀντικειμενικὴ ψυχολογικὴ ἀνάλυση, χωρὶς καμιὰ ἐπιείκεια γιὰ τὰ πρόσωπα ποὺ ἀπεικονίζει. Στὶς προσωπογραφίες ὁ οἶστρος τῆς σύνθεσης ὑποχωρεῖ καὶ ὁ Τισιανὸς ἐμπιστεύεται ὁλοένα καὶ περισσότερο στὴ ζωγραφικὴ ἀμεσότητα, δουλεύοντας μὲ γρήγορες πινελιὲς καὶ δίνοντας λιγότερη ἀξία στὴ φόρμα παρὰ στὸ φῶς. Σὲ προσωπογραφίες ὅπως ἡ θεωρούμενη τοῦ *Δὸν Ντιέγκο Μεντόθα* (Μουσεῖο Πίττι), τοῦ *Ρανούτσιο Φαρνέζε* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), τοῦ *Παύλου Γ'* (Νεάπολη, Μουσεῖο τοῦ Καποντιμόντε), τοῦ *Ἀρετίνο* (Πίττι), ὁ Τισιανὸς ἀνακαλεῖ μὲ μεγάλη ζωγραφικὴ εἰλικρίνεια τὴ φυσικὴ καὶ ψυχικὴ παρουσία τῶν προσώπων αὐτῶν.

Η *ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ Γ' ΜΕ ΤΟΥΣ ΕΓΓΟΝΟΥΣ ΤΟΥ* (Νεάπολη, Καποντιμόντε) εἶναι ἀσφαλῶς ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ δραματικὰ ντοκουμέντα τῆς Ἀναγέννησης· κατὰ τὴν παραμονή του στὴ Ρώμη ὁ Τισιανὸς εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ ζήση κοντὰ στὸν πάπα καὶ τοὺς ἐγγονούς του Ὀττάβιο καὶ Ἀλεσσάντρο Φαρνέζε, παρακολουθώντας ἀπὸ κοντὰ τὸ παιχνίδι τῶν συναισθημάτων τους. Ὁ διάλογος ἀνάμεσα στὸν Ὀττάβιο Φαρνέζε καὶ τὸν ἡλικιωμένο ποντίφικα, ποὺ εἶχε σχεδὸν καταρρεύσει ἀλλὰ στηριζόταν ἀπὸ μιὰ ἀδάμαστη θέληση, χρωματίζεται ἀπὸ μιὰ συμπυκνωμένη δραματικότητα, ἀντάξια τοῦ Σαίξπηρ. Ὁ Τισιανὸς συνέλαβε τὸν πίνακα σὰ μιὰ «φέτα ζωῆς»· τὸν ζωγράφισε μὲ ἕνα ρευστὸ πίδακα χρώματος, ποὺ μέσα ἀπὸ τὶς διαφοροποιήσεις φωτὸς καὶ σκιᾶς συγκεκριμενοποιεῖ πολὺ ἄμεσα τὴ στιγμὴ αὐτὴ τῆς πνευματικῆς ἔντασης. Ἕνα ἀπὸ τὰ ὑψηλότερα ἐπιτεύγματα τῆς τέχνης τῆς προσωπογραφίας τοῦ Τισιανοῦ εἶναι ἡ *Οἰκογένεια Βεντραμὶν* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ποὺ χρονολογεῖται στὸ τέλος τῆς πέμπτης δεκαετίας. Ἡ Ἱερὴ Συνομιλία δὲ γίνεται πιὰ ἀπευθείας ἀνάμεσα στὴ θεία μορφὴ καὶ στὶς ἐπίγειες μορφές, ἀλλὰ ἀνάμεσα στὶς τελευταῖες καὶ στὸ σύμβολο τῆς Θεότητας, τὸ Σταυρό, ποὺ εἶναι πάνω στὴν Ἁγία Τράπεζα, ἀνάμεσα σὲ δυὸ κεριά. Ἡ περιορισμένη σύνθεση τῆς Ἁγίας Τράπεζας μὲ τὰ τρία σκαλιά, ὅπου τοποθετοῦνται τὰ πρόσωπα τῆς οἰκογένειας Βεντραμίν, ἔχει συντονιστῆ μὲ μιὰ δυναμικὴ τομή, γιὰ νὰ δοθῆ μιὰ πιὸ σφιχτὴ συμπύκνωση χρωματικῶν ἐντυπώσεων. Ἀπὸ αὐτὸ βγαίνει μιὰ θαυμάσια σελίδα ἔντονου καὶ παλλόμενου χρώματος πάνω στὸ βάθος τοῦ οὐρανοῦ. Κι αὐτὴ ἀκόμα εἶναι μιὰ εἰκόνα δράσης: τὰ πρόσωπα δημιουργοῦν μὲ τὶς στάσεις τους, τὴν κατάνυξή τους, τὴ γεμάτη πάθος θέρμη τους, μιὰ σκηνικὴ πλοκὴ ποὺ πάλλεται ἀπὸ ἀνθρωπιά. Τὸ τμῆμα μὲ τὸ Σταυρὸ ἔχει μιὰ χρωματικὴ εὐχέρεια ποὺ προαναγγέλλει τὴν τάση τοῦ Τισιανοῦ πρὸς τὸ «μαγικὸ ἐμπρεσιονισμό» του.

Ἐξίσου δραματικὴ καὶ θαυμαστὴ εἶναι ἡ προσωπογραφία τοῦ Πράντο, *τοῦ Κάρολου Ε' ἔφιππου* μετὰ τὴ μάχη τοῦ Μύλμπεργκ: ὁ βασιλιὰς περιφέρεται πάνω στὸ μαῦρο ἄλογο, μὲ τὸ βλέμμα του σκοτεινό, στραμμένο πρὸς τὰ μπρός, τυλιγμένος στὸ κόκκινο φῶς τῆς δύσης.

Ὁ Τισιανὸς θέλησε νὰ χαρακτηρίση τὸν Κάρολο Ε' μέσα ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ μύθου, μεταμορφώνοντάς τον σχεδὸν σὲ ἕνα ἐραλδικὸ σύμβολο. Μεγάλη σημασία ἔχει καὶ ἡ ἄλλη *Προσωπογραφία τοῦ Κάρολου Ε' καθισμένου* (Μόναχο, Πινακοθήκη) μὲ ἕνα τοπίο στὸ βάθος ὅπου ἡ ζωγραφικὴ ὕλη μοιάζει νὰ διαλύεται μαγικά, χωρὶς ὑλικὴ ὑπόσταση. Ἡ *Προσωπογραφία τοῦ Ἱππόλυτου Ριμινάλντι* (Πίττι) εἶναι ἔργο ποὺ ἀπελευθερώνει ἕνα ὑποβλητικὸ συναίσθημα· ἡ καθαρὴ χρήση τῶν τόνων δίνει ἔμφαση στὴν οἰκεία ἀπεικόνιση τοῦ προσώπου, ποὺ ἔχει πολ-


4

λὴ ἔνταση στὸ βαθιὰ ἀνθρώπινο βλέμμα του· μπορεῖ νὰ τοποθετηθῆ πρὸς τὸ τέλος τῆς πέμπτης δεκαετίας. Στὴν ἴδια δεκαετία γίνονται πιὸ σπάνιες οἱ θρησκευτικὲς συνθέσεις· καὶ ὁ *Ἅγιος Ἰάκωβος* (Βενετία, Ἅγιος Λέων) καὶ ὁ *Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων*, στὴν ὁμώνυμη ἐκκλησία τῆς Βενετίας, μαρτυροῦν γιὰ τὴν ὁλοκληρωτικὴ λύση τῆς μανιεριστικῆς κρίσης τοῦ Τισιανοῦ μὲ ζωγραφικὰ μέσα ὅπου κυριαρχεῖ τὸ φῶς· στὰ ἔργα αὐτὰ ὁ Τισιανὸς ἐμπλουτίζει τὸ πυκνὸ χρῶμα μὲ τὴν ἁπαλὴ ὑφὴ ποὺ ἔχει μπεῖ σὲ στρώματα καὶ τυλίγει τὴ μορφή, κάνοντάς την νὰ συμμετέχη στὴν ἀτμόσφαιρα - περιβάλλον.

ΠΟΛΛΑ μᾶς διδάσκει ἡ *Ἐπιφοίτηση τοῦ Ἁγίου Πνεύματος* τῆς ἐκκλησίας Σάντα Μαρία ντέλλα Σαλοῦτε (Βενετία), ὅπου ἡ ἔνταση στὶς στάσεις καὶ τὶς χειρονομίες τροποποιεῖται ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ γίνουν πιὸ ἔντονοι οἱ παλμοὶ τῶν ἀντιθέσεων φωτὸς καὶ σκιᾶς. Δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ παρακίνησε τὸν Τισιανὸ ὁ Τιντορέττο σὲ ὁρισμένες ἀπόπειρες σχετικὲς μὲ τὸ φῶς, ποὺ καταλήγουν σὲ ὡραιότατες νυκτερινὲς σκηνές, ὅπως τὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου*, ποὺ τελείωσε ἀνάμεσα στὰ 1557 καὶ 1558 (Βενετία, Ἐκκλησία τῶν Ἰησουϊτῶν)· τὸ ἴδιο θέμα τὸ ἀπέδωσε μὲ μεγαλύτερη συνοχὴ στὴν παραλλαγὴ τοῦ Ἐσκοριάλ, ἀνάμεσα στὰ 1564 καὶ 1567.

Ἀπὸ τὴν πέμπτη δεκαετία κιόλας ὁ Τισιανὸς εἶχε βρεῖ στὰ παγανιστικὰ καὶ μυθολογικὰ θέματα μεγαλύτερη δυνατότητα ἐλευθερίας· τοῦ ἐπέτρεπαν νὰ δώση μεγαλύτερο βάθος μὲ τὴ φαντασία του στὴ ζωγραφικὴ του γλώσσα. Ὁ Σουΐντα ἀναφέρει ὅτι στὴν τελευταία περίοδο τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Τισιανοῦ ἐμφανίζεται πάλι ἡ ἐπίδραση τοῦ Τζιορτζιόνε: καὶ ὁ Τίτσε ἐπιμένει στὴ θέση αὐτή. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ Τισιανὸς ἐπανέρχεται στὰ μυθολογικὰ καὶ κοσμικὰ θέματα ποὺ τὸν εἶχαν ἀπασχολήσει στὴ νεανικὴ του ἡλικία· ἀλλὰ αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία γιὰ τὴν τεχνοτροπία του εἶναι ὅτι ἔχει ἀλλάξει τελείως ἡ ζωγραφικὴ ἔμπνευση· τὰ σχήματα μεταμορφώνονται καὶ ἀνασχηματίζονται μέσα σὲ τολμηρὰ ἀνανεωμένα πλαίσια. Στὴν *Ἀφροδίτη μὲ τὸν Ἐρωτιδέα* τῆς Πινακοθήκης Οὐφφίτσι καὶ στὴ *Δανάη* (1546) τῆς Νεάπολης (Μουσεῖο Καποντιμόντε) ἡ δομὴ εἶναι ἀνανεωμένη· οἱ εἰκόνες τοποθετοῦνται στὸ περιβάλλον τους μέσα σ' ἕνα ζωγραφικὸ φῶς ζεστὸ καὶ αἰσθησιακό. Στὶς παραλλαγὲς τῆς *Ἀφροδίτης μὲ τὸ μουσικό*, ποὺ τὰ καλύτερα δείγματά τους βρίσκονται στὸ Πράντο, τὸ ἀμφίβολο, ἀλεξανδρινὸ λογοτεχνικὸ θέμα πραγματώνεται μέσα ἀπὸ ἕνα φλογερὸ χρῶμα, ἁπαλὸ καὶ αἰσθησιακὰ ἐκλεπτυσμένο. Πρὸς τὰ μέσα τῆς ἕκτης δεκαετίας, στὴν *Ἀφροδίτη μὲ τὸν καθρέφτη* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη) καὶ τὴ *Δανάη* τοῦ Πράντο, ἡ τελευταία ἔκφραση τῆς «γλώσσας» τοῦ Τισιανοῦ, ποὺ ἐμφανίζεται μέσα ἀπὸ ἕνα φλογερὸ μαγικὸ χρωματισμό, γίνεται ὅλο καὶ ἀκριβέστερη. Ἡ διαδικασία τῆς ἐξαΰλωσης τῆς πλαστικῆς φόρμας καὶ ἡ μετατροπή της σὲ φόρμα καθαρὰ χρωματική, μὲ ἀπόλυτα λυρικὴ ἀξία, θὰ τονίζεται ὅλο καὶ περισσότερο, ἀπὸ τώρα ὡς τὸ θάνατο τοῦ ζωγράφου· ἀλλὰ ἀπὸ τώρα κιόλας παρουσιάζεται στὴν πλήρη τεχνοτροπικὴ της δύναμη. Ἡ *Δανάη* τοῦ Πράντο (1554), ἡ *Ἀφροδίτη καὶ ὁ Ἄδωνις* (1554) στὸ ἴδιο Μουσεῖο, ἡ *Ἁρπαγὴ τῆς Εὐρώπης* (1559, Βοστώνη, Μουσεῖο Γκάρντνερ), ἡ *Ἄρτεμη καὶ ὁ Ἀκταίων* καὶ ἡ *Ἄρτεμη καὶ ἡ Καλλιστὼ* (1559, Ἐδιμβοῦργο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Σκωτίας), ἡ *Τιμωρία τοῦ Ἀκταίωνα* (1560 περίπου, Γιόρκσαϊρ, συλλογὴ Harewood), ὅλα «ποιήματα» ποὺ ἔγιναν γιὰ τὸ Φίλιππο Β΄, εἶναι τὰ ὑψηλότερα τεκμήρια τῆς τελευταίας τεχνοτροπικῆς περιόδου τοῦ Τισιανοῦ, ὅπου, ἀνάμεσα σὲ φλόγες καὶ λάμψεις χρυσές, οἱ φόρμες πλάθονται μέσα σ' ἕνα συνεχὲς παιχνίδι φωτεινῶν παλμῶν καὶ σχεδὸν διαλύονται στὴ φλογισμένη ἀχλὺ τῆς ἀτμόσφαιρας. Ἡ παλέτα τοῦ Τισιανοῦ δίνει πολύτιμους χυμούς: τὰ πιὸ σπάνια πολύτιμα πετράδια μοιάζουν νὰ προσφέρουν τὶς μυστηριακὲς λάμψεις τους γιὰ τὶς χρωματικὲς ἐμπνεύσεις τοῦ ζωγράφου. Οἱ ἀναγεννησιακὲς ἀξίες τῆς μορφῆς καὶ τοῦ χώρου ξεπερνιοῦνται μὲ μιὰ μαγικὴ διαδικασία: εἶναι σὰ νὰ ὑπῆρχε μιὰ ἐσωτερικὴ φωτιὰ ἔμπνευσης καὶ νά 'καιγε κάθε ἐμφάνιση καθαρὰ νατουραλιστική, γιὰ νὰ δημιουργήση μιὰ ἄλλη, πιὸ ἀπόλυτη, ὁλότελα μεταμορφωμένη ἀπὸ τὸ παγκόσμιο νόημα τοῦ χρώματος καὶ τοῦ φωτός.

Μειωνοντας τὴ σημασία τῶν ἀναγεννησιακῶν κανόνων, ποὺ τείνουν πρὸς τὴν ἔμφαση τοῦ νατουραλισμοῦ στὴ φόρμα, ὁ Τισιανὸς πέτυχε νὰ φέρῃ στὴν ἐπιφάνεια μιὰ πραγματικότητα βαθιὰ καὶ λυρικὴ ταυτόχρονα. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι αὐτὴ ἡ μεταμόρφωση τοῦ ἐκφραστικοῦ μέσου, δηλαδὴ τὸ πέρασμα ἀπὸ μιὰ κλειστὴ ζωγραφικὴ μορφὴ σὲ μιὰ ἄλλη ἀνοιχτή, ἀναλυμένη ὁλοκληρωτικὰ σὲ χρῶμα καὶ φῶς, κούρασε τὸν Τισιανό, πράγμα ποὺ ἀποδεικνύει ὅτι δὲν ἦταν ἔργο μιᾶς στιγμιαίας διάθεσης, ἀλλὰ ὅτι ὁ καλλιτέχνης ὑπάκουε σὲ μιὰ βαθιὰ ἀνάγκη του. Ἔτσι ὁ Τισιανὸς ἐσωτερικοποιοῦσε τὴ συγκίνησή του· τὴν ἀποσποῦσε ἀπὸ τὴν προσκόλληση στὴν ἐξωτερικὴ νατουραλιστικὴ πραγματικότητα καὶ τὴ μετέφερε σὲ ἕνα περιβάλλον πιὸ ἐσωτερικὸ καὶ φανταστικό, στὸ περιβάλλον τῆς συνείδησής του. Στὶς τελευταῖες δεκαετίες τῆς δράσης του ὁ Τισιανός, μέσα ἀπὸ τὴ διάλυση τοῦ χρώματος στὸ φῶς, τὴ «χρωματικὴ ἀλχημεία» του, ὅπως τὴν ὅρισε ὁ Λομάτσο, δημιούργησε ἕνα μαγικὸ καὶ φανταστικὸ κόσμο φαινομένων, ὅλο δραματικὸ καὶ λυρικὸ πλοῦτο.

Φυσικὰ καὶ στὸ πεδίο τῆς προσωπογραφίας ὁ Τισιανὸς δοκιμάζει ἕνα χρῶμα πιὸ ὑγρὸ κι ἀναλυτό, σὲ μιὰ καινούρια ἀτμοσφαιρικὴ διάσταση. Ἕνα εἶδος ξαφνικῆς ἀγωνίας πιάνει τὸν *Ἀριστοκράτη μὲ τὸ ρολόι* τοῦ Πράντο, ποὺ φανερώνει ὅλες τὶς πιεστικὲς καὶ ἐπιθετικὲς ἀνθρώπινες ἰδιότητές του· αὐτὸ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς πινελιᾶς ποὺ δὲν τελειώνει, δὲν ὁλοκληρώνει τὴ φόρμα, ἀλλὰ τὴν ἀφήνει ν' ἀναπνέη. Ὁ *Ἀριστοκράτης μὲ τὸ σκύλο καὶ τὸν ἐρωτιδέα* τῆς Πινακοθήκης τοῦ Κάσσελ εἶναι προσωπογραφία γιὰ ἐπίδειξη· ἀπὸ ζωγραφικὴ ἄποψη ὅμως εἶναι ἕνα ἀριστούργημα, ἀκριβῶς γιὰ τοὺς ζεστοὺς τόνους τῆς μορφῆς ποὺ ξεχωρίζει μὲ δύναμη ἀπὸ τὸ φωτεινὸ καὶ ἀέρινο τοπίο.

Μιὰ ἄλλη καταπληκτικὴ προσωπογραφία εἶναι τοῦ *Δόγη Φραντσέσκο Βενιὲρ* (1554 - 56, Καστανιόλα, Λουγκάνο, Ἵδρυμα Schloss Rohoncz) μὲ ἕνα νυχτερινὸ τοπίο τῆς λιμνοθάλασσας ὅπου καίει μιὰ φωτιά· δὲν πρόκειται ἐδῶ γιὰ τὴν ἀντικειμενικὴ κι ἀπὸ ἀπόσταση ἀπεικόνιση μιᾶς προσωπικότητας, παρὰ γιὰ τὴν ἄμεση ἐντύπωση ἑνὸς χαρακτήρα, ἰδωμένου ἀπὸ κοντὰ σὲ ὅλο του τὸ ἄγχος.

Τα αριστουργηματα τῆς καταπληκτικῆς γεροντικῆς ἡλικίας τοῦ Τισιανοῦ διαδέχονται τὸ ἕνα τὸ ἄλλο χωρὶς διακοπὴ ἢ ἀβεβαιότητα. Πρὶν ἀπὸ τὸ 1560 χρονολογεῖται ἡ ὀροφὴ τοῦ προθαλάμου τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης, μὲ τὴν ἀλληγορία τῆς *Γνώσης,* διαποτισμένη ἀπὸ ρευστὸ καὶ ζεστὸ φῶς, καθὼς ἔχει γίνει μὲ ἕνα χρῶμα τρυφερό, γεμάτο χυμό. Στὶς δυὸ παραλλαγὲς τῆς *Ταφῆς τοῦ Χριστοῦ* τοῦ Πράντο (ἡ μιὰ τοῦ 1559, ἡ ἄλλη περίπου μετὰ δέκα χρόνια) τὸ χρωματικὸ ὑλικὸ τείνει νὰ διαλυθῆ· στὴν τελευταία παραλλαγὴ μάλιστα σβήνεται σὲ μιὰ ἀπελπισμένη καὶ τραγικὴ ἀτμόσφαιρα.

Στὸν *Εὐαγγελισμὸ* τοῦ Σὰν Σαλβατόρε (Βενετία) (ἔργο ποὺ τὸ εἶδε ὁ Βαζάρι τὸ 1566), ποὺ εἶναι κάπου δέκα χρόνια μεταγενέστερος ἀπὸ ἐκεῖνον τοῦ Σὰν Ντομένικο τῆς Νεάπολης, κάθε ἔνδειξη τοῦ περιβάλλοντος, κάθε νατουραλιστικὴ ἀναφορὰ ἀπουσιάζει: τὸ φῶς, σὰν πυρκαϊά, σκίζει τὴ θολὴ ἀτμόσφαιρα τῆς δύσης, ἀπελευθερώνοντας μιὰ ἐξαιρετικὴ βιαιότητα. Ὁ ἄγγελος πλάθεται μ' ἕνα χρυσὸ φῶς, ζεστό, ποὺ ἀναγγέλλει κιόλας τὸν Ρέμπραντ· τὰ μαλλιά του ἀνεμίζουν βίαια κι ἀστράφτουν.

Στὴν *Ἀφροδίτη ποὺ δένει τὰ μάτια τοῦ Ἔρωτα* (Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε) τὸ χρῶμα εἶναι τόσο ἁπαλό, ὥστε σχεδὸν σβήνει μέσα στὸν παλμὸ τοῦ φωτός· ὁ καλλιτέχνης ἔχει συλλάβει καὶ ἀποδώσει τὸ θαυμαστὸ τοπίο μὲ ἕνα χρῶμα διασπασμένο στὶς συμπληρωματικές του ἀξίες. Πιὸ δραματικός, ὁ *Ἅγιος Σεβαστιανὸς* (Λένινγκραντ, Ἑρμιτάζ), εἶναι ἕνας φλεγόμενος πυρσὸς σ' ἕνα φόντο ποὺ λάμπει. Ἡ ἔμπνευση γίνεται πιὸ ἰσχνὴ κι ἁπλή· ὁ Τισιανὸς ἀπορρίπτει ὅ,τι μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ στολίδι καὶ ρητορική. Ἐνῶ δίνει στὸν Ἅγιο ἀρχαϊκὴ σοβαρότητα, ὑπολογίζει σὲ μιὰ ἄμεση ἔκφραση, ποὺ πραγματώνεται μὲ μιὰ ἀπόλυτα μαγικὴ λειτουργία τοῦ χρώματος. Τοπίο καὶ μορφή, φύση κι ἀνθρωπότητα, ὅπως στὸ ὅραμα τοῦ Τζιορτζιόνε, ἑνώνονται ξανὰ σὲ μιὰ μοναδικὴ ἀνάσα τοῦ κόσμου, στὴν ἐπίγνωση, ποὺ γίνεται ὁλοένα βαθύτερη, τοῦ τραγικοῦ αἰσθήματος τῆς ζωῆς. Ὁ ἄνθρωπος δὲν κυριαρχεῖ πιά, ὅπως στὴν ἀναγεννησιακὴ ἀντίληψη, στὸ χῶρο ποὺ προβάλλεται σὰν ὀφθαλμαπάτη σὲ μιὰ ἐξωτερικὴ πραγματικότητα, παρὰ γίνεται ἕνα μὲ τὸ χῶρο αὐτὸ καὶ ἑνώνεται μὲ τὴν ὕλη ποὺ τὸν περιβάλλει. Ὁ Τισιανὸς ἀναφέρεται στὴ νέα σχέση ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ τὸ θαυμάσιο οἰκοδόμημα τοῦ σύμπαντος, ποὺ ἡ Ἀναγέννηση εἶχε δημιουργήσει γύρω του· πρόκειται γιὰ μιὰ πτώση ποὺ ὁδηγεῖ τὸν ἄνθρωπο στὴ συνειδητοποίηση τῆς ἀγωνίας τῆς ὕπαρξής του. Στὸν *Ἀκάνθινο Στέφανο* τῆς Πινακοθήκης τοῦ Μονάχου, ὁ Τισιανὸς ἐπανέρχεται στὸ σχῆμα τῆς σκηνῆς τοῦ Λούβρου· ἀλλὰ στὸ θέμα μὲ τὴν καθαρὰ μανιεριστικὴ ἔμπνευση προσθέτει ἕνα νέο νῆμα, γεμάτο φωτιὰ καὶ λάμψη, ἀναλυμένο σὲ σπουδὲς φωτὸς καταπληκτικῆς δεξιοτεχνίας.

Στο γραμμα τῆς 1ης Αὐγούστου 1571 ποὺ ἀπευθύνεται στὸ Φίλιππο Β', ὁ Τισιανὸς ἀναφέρει ὅτι τοῦ εἶχε στείλει τὸ ἔργο *Λουκρητία καὶ Ταρκύνιος,* ποὺ σήμερα βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Φιτζγουΐλλιαμ τοῦ Καίμπριτζ· στὴν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τῆς Βιέννης βρίσκεται μιὰ ἄλλη παραλλαγὴ τοῦ θέματος. Στὸν πίνακα τοῦ Καίμπριτζ ὁ Τισιανὸς δίνει τὸ ἐπεισόδιο σὲ ὅλη τὴν περιγραφική του πληρότητα· στὴν παραλλαγὴ τῆς Βιέννης δὲν εἰκονίζει τὸ περιβάλλον καὶ περιορίζει τὶς μορφές, κόβοντάς τις κάτω ἀπ' τὸ γόνατο. Καθὼς ὁ Ταρκύνιος προσπαθεῖ νὰ βιάσῃ τὴ Λουκρητία, οἱ δυὸ μορφὲς συμπλέκονται στὸ ρυθμὸ τῆς βίαιης καὶ σκοτεινῆς δράσης, ποὺ γίνεται μὲ φόντο μιὰ κόκκινη σκηνή· εἶναι σὰ φαντάσματα ποὺ ψηλαφοῦν σ' αὐτὴ τὴ σπινθηροβόλα χρωματικὴ ἀτμόσφαιρα· κάθε περιττὸ περιγραφικὸ καὶ νατουραλιστικὸ στοιχεῖο ἔχει ἐξαφανιστῆ. Τὸ δράμα τῆς ἀπληστίας τῶν αἰσθήσεων ἔχει τὴν τραγικὴ δύναμη μιᾶς σκηνῆς τοῦ Σαίξπηρ. Ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἀριστουργήματα τοῦ Τισιανοῦ εἶναι ὁ *Ἀπόλλων καὶ Μαρσύας* (Κρόμεριτς, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ὅπου ἡ ἀνάλυση τῆς χρωματικῆς ὕλης σὲ μαγικὴ φωτεινότητα ἐκφράζει μὲ ἀπόλυτη συνέπεια τὸ ἡρωικὸ καὶ ἐναγώνιο πάθος τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ Τισιανοῦ. Σ' αὐτὸ τὸν πίνακα ὁ Τισιανὸς ἔχει ἀντικαταστήσει τὴν ἀρχαία ἀντίληψη τοῦ ἁρμονικοῦ κάλλους μὲ τὴν ἔκφραση τῆς ἀγωνίας, ἀνοίγοντας ἔτσι στὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ ἕνα νέο δρόμο.

Τὴν *Πιετὰ* τῆς Πινακοθήκης τῆς Βενετίας, ποὺ τὴ διέκοψε ὁ θάνατος, τὴ συμπλήρωσε ὁ Πάλμα ὁ Νεώτερος· τὸ μισοτελειωμένο αὐτὸ ἔργο σφραγίζει τὴ μακριὰ καὶ ταραγμένη ἐξέλιξη τοῦ καλλιτέχνη, ὑποβάλλοντας τὴν ἰδέα μιᾶς πνευματικῆς διαθήκης γεμάτης θρησκευτικούς, ἔντονα δραματικοὺς τόνους.

Οἱ τελευταῖες προσωπογραφίες τοῦ Τισιανοῦ ἔχουν κι αὐτὲς τὰ σημάδια μιᾶς νέας, ἐντονώτατης πνευματικότητας: ἀπὸ τὴν *Προσωπογραφία* τῆς Συλλογῆς Ἔπσταϊν τῆς Βαλτιμόρης (1561) ὡς τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Ἀρχαιοπώλη Γιάκοπο ντὰ Στράντα* (1566, Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης) καὶ τὴ δυνατὴ καὶ ταυτόχρονα γεμάτη πάθος *Αὐτοπροσωπογραφία* τοῦ Πράντο, ὅπου τὸ πρόσωπο βγαίνει ἀπὸ τὴ σκιὰ μὲ τὴ μυστηριακὴ παράθεση μιᾶς χρωματικῆς ὕλης ποὺ μοιάζει σχεδὸν καμωμένη σκόνη.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ



5

FRED BÉRENCE

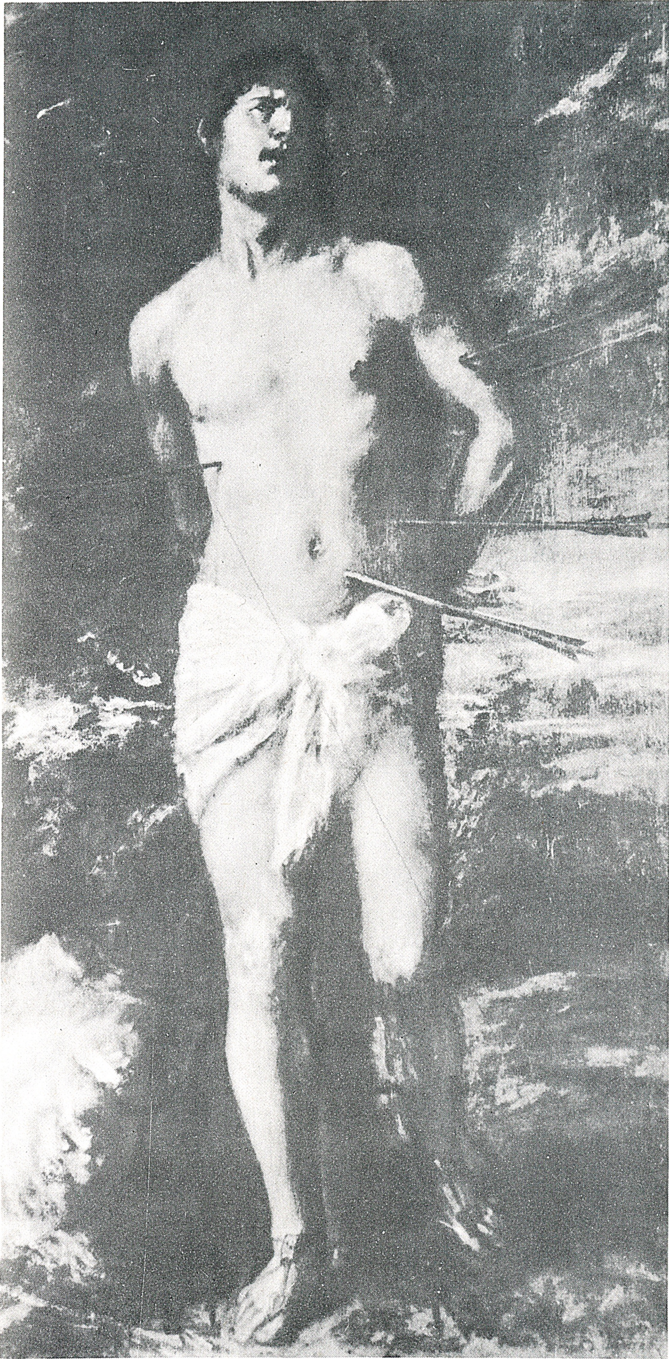
Τισιανός, ὁ μεγαλύτερος τεχνίτης τῆς ζωγραφικῆς

ΜΕΤΑ τὸν Τζιοβάννι Μπελλίνι, τὸ δάσκαλό του, καὶ τὸν Τζιορτζιόνε, τὸ συμμαθητή του, ὁ Τισιανὸς δὲν εἶχε παρὰ ν' ἀκολουθήση τὸ παράδειγμά τους. Καὶ αὐτὸ ἔκανε. Πρόσθεσε καὶ τὴν πλατιὰ τεχνοτροπία ποὺ χαρακτήριζε ὁρισμένα ἔργα — προσωπογραφίες ἰδίως — τοῦ Ραφαὴλ καὶ τοῦ Ἀντρέα ντὲλ Σάρτο. Καθὼς ἦταν σύγχρονός τους, εἶναι δύσκολο νὰ ξέρουμε ποιὸς ἦταν ὁ ἀνανεωτής. Πάντως ἐκεῖνος ποὺ βγῆκε κερδισμένος στὴν ὑστεροφημία ἦταν ὁ Τισιανός, γιατὶ ἔδωσε σ' αὐτὴ τὴν τεχνικὴ μιὰ ἐξαιρετικὴ λάμψη. Τὸ τεράστιο ἔργο του βρίσκεται, ὅπως καὶ τοῦ Ροῦμπενς, σὲ ὅλα τὰ μουσεῖα τοῦ κόσμου.

Τὸ ξεχωριστὸ ἐπιχειρηματικό του πνεῦμα, ἡ διαφήμιση ποὺ τοῦ ἔκανε ὁ φίλος του Ἀρετίνο, τὸ ἐξαιρετικό του ταλέντο, ἡ μακροβιότητά του (πέθανε κοντὰ ἑκατὸ χρονῶν) ἦταν παράγοντες μιᾶς ἐπιτυχίας ποὺ πρέπει νὰ τὴ χαρακτηρίση κανεὶς σὰ μοναδική, τόσο στὴν ἐποχή του ὅσο καὶ στὶς ἐποχὲς ποὺ ἀκολούθησαν.

Ὁ Τισιανὸς ἦταν ὡραῖος, ψηλός, δυνατός, μὲ βλέμμα ἀετίσιο, αἰσθητὸ ἀκόμα καὶ στὶς ἀπεικονίσεις του σὲ γεροντικὴ ἡλικία. Ὁ κ. Οὐρτὶκ ὑποθέτει — καὶ μοῦ φαίνεται πὼς ἔχει δίκιο — ὅτι τὸ ἔξοχο κεφάλι τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ στὴ *Σαλώμη* (πίν. V), ποὺ φαίνεται νὰ εἶναι ἑνὸς ἀνθρώπου γύρω στὰ τριάντα του, ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ζωγράφου. Ἡ ὑγεία τοῦ Τισιανοῦ ἦταν ἀφάνταστη καὶ ἡ ψυχή του ψυχὴ κατακτητῆ. Γι' αὐτό, ὅταν τὸ ἐπέτρεπαν οἱ περιστάσεις, δὲν ἔμενε καθόλου ἀδιάφορος. Ἀγάπησε τὴ γυναίκα καὶ τὴ ζωγράφισε στὶς πιὸ γοητευτικές, στὶς πιὸ σαρκικές, στὶς πιὸ ἡδονικές της ὄψεις. Ἡ *Ἀφροδίτη τοῦ Οὐρμπίνο* ἔχει ἀριστουργηματικὰ κομμάτια: τὸ κεφάλι της ποὺ ἀκουμπάει σ' ἕνα μαξιλάρι, τὸ θαυμάσιο στῆθος της, τὸ διπλωμένο μπράτσο, τὰ κύματα τὰ ξανθὰ μαλλιὰ ποὺ πέφτουν στὴ σεντεφένια σάρκα. Καὶ τί δὲν ἔχει δώσει μ' αὐτά! Τὰ ὑπόλοιπα στοιχεῖα τοῦ ἔργου ἔχουν ἀνεκδοτολογικὸ χαρακτήρα: τὸ ἀναπόφευκτο σκυλάκι, ποὺ ἦταν πολὺ τῆς μόδας τότε, τὰ ἔπιπλα ἐποχῆς, ἡ ὑπηρέτρια ποὺ εἶναι γονατισμένη μπροστὰ σὲ μιὰ κασέλα.

Ὁ Τισιανὸς ζωγράφισε πολυάριθμες προσωπογραφίες. Οἱ πρίγκιπες τὸ θεωροῦσαν ἐντελῶς ἀπαραίτητο νὰ τοὺς κάνη τὸ πορτραῖτο τους. Ὁ Φραγκίσκος Α' τῆς Γαλλίας ἐξεδήλωσε κι ἐκεῖνος αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία. Ἐπειδὴ ὅμως ὁ βασιλιὰς δὲν μποροῦσε νὰ πάη στὴ Βενετία, κι ὁ Τισιανὸς ἀπ' τὴ μεριά του δὲν ἔδειχνε τὴν παραμικρὴ διάθεση νὰ πάη στὸ Παρίσι, χρησίμεψε σὰ μοντέλο ἕνα μετάλλιο. Ὁ ζωγράφος τὰ κατάφερε: ζωγράφισε τὴν Αὐτοῦ Μεγαλειότητα προφίλ, ἀποδίδοντας περίφημα τὸ φιλήδονο ὕφος



6

(*Προσωπογραφία τοῦ Φραγκίσκου Α'*, Παρίσι, Λοῦβρο). Ὡστόσο, ἀπ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἐπίσημες προσωπογραφίες μὲ τὶς γοῦνες, τὰ μετάξια, τὰ βελοῦδα ποὺ τονίζονται μὲ μιὰ ὑποψία λευκοῦ λινοῦ, εἶναι καὶ μιὰ τελείως ξεχωριστή: *τοῦ Κάρολου Ε' ἔφιππου* (Μουσεῖο τοῦ Πράντο). Ὁ Τισιανὸς εἶδε τὸ μονάρχη στὴν Ἰταλία καὶ τὸν συνάντησε δυὸ φορὲς στὸ Ἄουγκσμπουργκ. Κόμης Παλατῖνος, Ἱππότης τοῦ Χρυσοῦ Πτερνιστῆρος, τακτικὸς προμηθευτὴς τῆς αὐτοκρατορικῆς αὐλῆς, ὁ Τισιανὸς ζωγράφισε τὸν Κάρολο Κουΐντο μὲ τὴν πανοπλία ποὺ φοροῦσε στὴ μάχη τοῦ Μύλμπεργκ, ὅπου εἶχε νικήσει, ἀλλὰ ὄχι όριστικά, τοὺς Προτεστάντες. Ὁ Τισιανός, φίλος τοῦ σκεπτικιστῆ Ἀρετίνο, πολίτης ἑνὸς κράτους περήφανου ποὺ πρόσφερε καταφύγιο στοὺς διωγμένους, δὲν μποροῦσε νὰ ἐνθουσιαστῆ μὲ τὶς μάταιες νίκες τοῦ κραταιοῦ μονάρχη. Ξαφνιασμένος βλέποντας τόσο ἐπίφοβο μεγαλεῖο νὰ τὸ ἀντιπροσωπεύη ἕνας ἄνθρωπος τόσο ἄρρωστος, τόσο ἐξαντλημένος, τόσο κουρασμένος ἀπ' ὅλα, μᾶς τὸν δείχνει νὰ λυγίζη κάτω ἀπ' τὸ βάρος τῆς ἀστραφτερῆς πανοπλίας του, καθὼς κρατιέται μὲ δυσκολία στὴ σέλα. Τὸ ἄλογο μοιάζει κι αὐτὸ νὰ μοιράζεται τοὺς πόνους τοῦ κυρίου του. Βλέπει κανεὶς ὅτι ὁ αὐτοκράτορας στὰ πενηνταπέντε του χρόνια ἔχει ἀποφασίσει νὰ παραιτηθῆ.

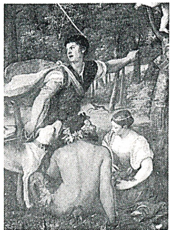
Ὁ Τισιανὸς εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τῆς ζωγραφικῆς. Μὲ μιὰ ζωτικότητα ἐκπληκτική, μεταμορφώνει τὴν ὕπαρξη σὲ ἐπεισόδια εὐτυχισμένα καὶ συχνὰ ἡδονιστικά. Δίνει στὰ πρόσωπα ποὺ ζωγραφίζει καὶ σ' αὐτοὺς ποὺ τὰ κοιτάζουν τὴν ἐντύπωση ὅτι ζοῦν τὴ ζωή τους σὲ μιὰ πλήρη ἐπίγεια ἄνθηση, μέσα στὴ λάμψη τῆς σάρκας, τὴν πολυτέλεια τῶν ὑφασμάτων, τὴ μέθη τῶν ἀρωμάτων, τῶν λουλουδιῶν καὶ τῶν χρωμάτων. Εἶναι ἕνας ποιητὴς ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφραστῆ μὲ τὴν πένα. Τὸ ξέρει κι ὁ ἴδιος τόσο καλά, ὥστε ὀνομάζει τοὺς μεγάλους μυθολογικούς του πίνακες «ποιήματά» του. Ἐπεισόδια κοινότατα αὐτὰ καθαυτὰ παίρνουν ξεχωριστὴ ἀξία μὲ τὴ «χρωματικὴ ἀλχημεία» τοῦ ζωγράφου (ἡ ἔκφραση εἶναι ἀπὸ τὸ «Ἐγχειρίδιο τῆς Τέχνης τῆς Ζωγραφικῆς» τοῦ Λομάτσο ποὺ ἐκδόθηκε στὸ Μιλάνο τὸ 1584). Γιατὶ ἡ τέχνη τοῦ Τισιανοῦ εἶναι ὁ θρίαμβος τῆς ζωγραφικῆς τεχνικῆς. Μόνο αὐτὴ φαίνεται νὰ τὸν ἀπασχολῆ. Ἂν θέλετε νὰ παρακολουθήσετε τὴν ἐξέλιξή του, συγκρίνετε τὸ *Ἔρως Ἱερὸς καὶ Ἔρως Σαρκικὸς* (πίν. VIII) μὲ τὴ *Δανάη* (πίν. XXV). Ἡ διαφορὰ τῆς τεχνικῆς ἀνάμεσα στὰ δυὸ ἔργα εἶναι τόσο μεγάλη ὅσο καὶ ἡ δυσαναλογία τῆς δημιουργικῆς του πνοῆς, ποὺ εἶναι ἀποκλειστικὰ ἀφιερωμένη στὰ πλάσματά της. Βυθισμένος μέσα στὴν ὕπαρξη, δέχεται τὰ ὄντα, τὰ πράγματα, τὰ γεγονότα, ἀπομακρύνει μὲ ἐκπληκτικὴ ἀδιαφορία ὁτιδήποτε θὰ μποροῦσε νὰ τὸν μελαγχολήση, νὰ τὸν λυπήση, νὰ τὸν καταθλίψη. Καὶ νά γιατί, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο ποὺ μᾶς ἐπιβάλλει τὴν ὀδύνη του, τὶς κραυγές του, τὴν ὑπερβολή του, αὐτὴ ἡ αἰσθησιακὴ τέχνη μᾶς φέρνει τὴν εὐεργετική της ἰσορροπία καὶ προπάντων τὴν ἄμεση ἐπαφή της μὲ τὴ φύση· μιὰ φύση ποὺ ὁ καλλιτέχνης δὲν τὴ θέλει οὔτε ἐξιδανικευμένη, ὅπως ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, οὔτε γεμάτη δαιμονικὲς παγίδες, ὅπως ὁ Ἱερώνυμος Μπός. Θύελλες καὶ καταστροφές, πόνος καὶ θλίψη δὲν τοῦ ἔλειψαν βέβαια κι ἐκείνου· ἀλλὰ μόλις περνάει ἡ δύσκολη στιγμή, τ' ἀστέρια πάλι λάμπουν στὸν οὐρανό. Θὰ ἔλεγα πὼς αὐτὸ εἶναι τὸ μάθημα τοῦ Τισιανοῦ, ἂν ἡ τελευταία του *Αὐτοπροσωπογραφία* (πίν. XXX) δὲ μᾶς ἔκανε ἐντύπωση, παρ' ὅλη τὴν ἐκπληκτικὴ τεχνική της, γιὰ ἕναν τόνο θλίψης ποὺ ἔχει καὶ ποὺ χωρὶς ἄλλο ξεκινάει ἀπὸ τὴν αἴσθηση τῆς ματαιότητας τῶν πάντων. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὁ Τισιανὸς ἦταν ἐπικεφαλῆς ἑνὸς σπουδαίου ἐργαστηρίου. Ἐκεῖ ἔρχονταν νὰ τελειοποιηθοῦν καλλιτέχνες ἀπ' ὅλες τὶς χῶρες: Ἰταλοί, Ἱσπανοί, Γάλλοι, Γερμανοί, Φλαμανδοὶ ἔτρεχαν στὴ Βενετία. Ὁ γιός του Ὀράτσιο ἔπαιζε τὸ ρόλο τοῦ προϊσταμένου στὸ ἐργαστήριο. Ἐπιστατοῦσε στὴν ἀντιγραφὴ τῶν ἔργων τοῦ πατέρα του καὶ ζωγράφιζε κι ὁ ἴδιος ἔργα ποὺ πρέπει νὰ ἄρεσαν στὸν Τισιανό, μιὰ καὶ τὸν σύστησε στὸ Φίλιππο Β' τῆς Ἱσπανίας. Καθὼς ὁ πατέρας κι ὁ γιὸς πέθαναν τὴν ἴδια ἐποχή, ὑποκύπτοντας σὲ μιὰ ἐπιδημία πανούκλας, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ξεχωρίσουμε τὰ ἔργα τους. Κανεὶς ὣς σήμερα δὲν ἔχει δοκιμάσει ν' ἀποδώση στὸν Ὀράτσιο τὸ μέρος ποὺ ὁπωσδήποτε τοῦ ἀναλογεῖ στὴν παραγωγὴ τοῦ Τισιανοῦ.

Ὡστόσο, τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, ὁ καλλιτέχνης μᾶς ἐπεφύλασσε μιὰ ἔκπληξη. Ἀδιάφορος ξαφνικὰ γιὰ τὴν ἐπιδοκιμασία τῆς πριγκιπικῆς του πελατείας, ἀκόμα καὶ τῶν νέων ζωγράφων ποὺ τὸν εἶχαν σὰν ἴνδαλμα, δὲ ζωγράφισε πιὰ παρὰ γιὰ τὸν εαυτό του. Δόθηκε τόσο στὴν ἀγάπη του γιὰ τὸ χρῶμα, ποὺ ἔφτασε, μὲ τὸ πινέλο, τὴ βούρτσα, τὰ δάχτυλα, σὲ μιὰ ἔκφραση παραισθησιακὴ ποὺ προοιώνιζε τὸν Ρενουάρ, τὸν Μποννὰρ καὶ περισσότερο ἀκόμα τὸν Τάρνερ. Ὁ *Ἀπόλλων καὶ Μαρσύας* τοῦ Κρόμεριτς (Τσεχοσλοβακία), ἡ *Λουκρητία καὶ ὁ Ταρκύνιος*, ἡ *Νύμφη καὶ ὁ Βοσκὸς* τῆς Βιέννης παραμένουν κορυφαῖα ἐπιτεύγματα τῆς ζωγραφικῆς.

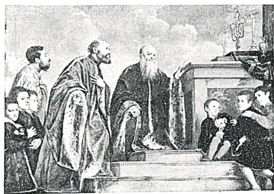
Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:

Π. ΚΑΪΤΑΤΖΗΣ

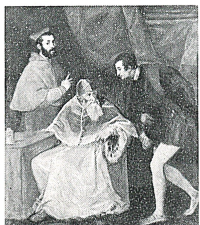
Οἱ πίνακες



XVIII. Η ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΤΟΥ ΠΑΡΝΤΟ (136 × 386 ἐκ., λεπτομέρεια ἀριστερά). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Πρόκειται πιθανὸν γιὰ τὴ «γυμνὴ Ἀφροδίτη» ποὺ ἄρχισε ὁ Τισιανὸς ἀνάμεσα στὰ 1540 - 1545 καὶ τὴν τελείωσε καὶ τὴν ἔστειλε στὸ Φίλιππο Β′ τὸ 1567. Ἀφοῦ διασώθηκε ἀπὸ τὴν πυρκαϊὰ ποὺ κατέστρεψε τὸν Πύργο τοῦ Πάρντο τὸ 1608, πέρασε στὶς συλλογὲς τοῦ Λουδοβίκου ΙΔ′ τῆς Γαλλίας.



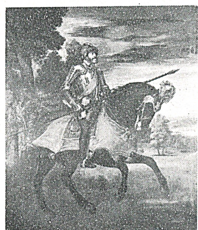
XIX - XX. Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΒΕΝΤΡΑΜΙΝ ΠΡΟΣΕΥΧΕΤΑΙ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗ ΛΕΙΨΑΝΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ (206 × 301 ἐκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Ἕνας κατάλογος τοῦ 1569 μαρτυρεῖ ὅτι αὐτὸς ὁ πίνακας εἰκονίζει τὸν «κύριο Ἀντρέα Βενδραμὶν μὲ ἑφτὰ γιοὺς καὶ τὸν κύριο Γαβριήλ». Ἡ λειψανοθήκη διατηρήθηκε στὴ Σχολὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Εὐαγγελιστῆ.



XXI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ Γ′ ΜΕ ΤΟΥΣ ΕΓΓΟΝΟΥΣ ΤΟΥ (210 × 174 ἐκ.). *Νεάπολη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο τοῦ Καποντιμόντε.* — Στὴ Ρώμη ὁ Τισιανὸς πλησίασε τὸν πάπα Παῦλο Γ′ καὶ τοὺς ἐγγονούς του Ἀλεσσάντρο καὶ Ὀττάβιο Φαρνέζε. Αὐτὸς ὁ πίνακας μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ τὸ πιὸ μεγαλόπρεπο καὶ τρομακτικὸ «ἀνθρώπινο ντοκουμέντο» (Φρέυ) ποὺ ἄφησε ὁ καλλιτέχνης.



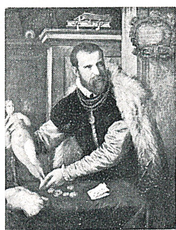
XXII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΔΟΓΗ ΦΡΑΝΤΣΕΣΚΟ ΒΕΝΙΕΡ (113 × 99 ἐκ.). *Καστανιόλα (Λουγκάνο), Ἵδρυμα Schloss Rohoncz.* — Μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ δραματικὲς προσωπογραφίες τοῦ Τισιανοῦ. Δὲν πρόκειται γιὰ τὴν ἄψυχη εἰκόνα μιᾶς προσωπικότητας, ἀλλὰ γιὰ τὴν ὠμὴ ἀπόδοση ἑνὸς χαρακτήρα. Ἡ χρονικὴ ἀναφορὰ γίνεται μὲ τὴν πυρκαϊὰ ποὺ καίει στὴ λιμνοθάλασσα.



XXIII - XXIV. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΟΛΟΥ Ε′ ΕΦΙΠΠΟΥ (332 × 279 ἐκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο.* — Ὅταν ὁ Τισιανὸς βρισκόταν στὴν Αὐγούστα τὸ 1548 φιλοξενούμενος τοῦ Κάρολου Ε′, ἔγραψε στὸν Ἀρετίνο ὅτι ζωγράφισε τὸν αὐτοκράτορα νὰ καλπάζη στὴ μάχη τοῦ Μύλμπεργκ. Ἐδῶ ἡ προσωπογραφία γίνεται ὕμνος σ᾽ ἕνα ἱστορικὸ πρόσωπο ἰδωμένο στὸ φῶς τοῦ μύθου.



XXV. Η ΔΑΝΑΗ (128 × 178 ἐκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο.* — Τὴν ἄνοιξη ἢ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1554 ὁ Τισιανὸς ἔστειλε στὸ Φίλιππο Β′ αὐτὴ τὴ *Δανάη*: ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἔντονα «ποιήματα», ὅπως τὰ ὀνόμαζε ὁ ζωγράφος, τόσο γιὰ τὴ θέρμη τῆς αἰσθησιακῆς παγανιστικῆς ἔμπνευσης ὅσο καὶ γιὰ τὴ χρωματικὴ ἔνταση ποὺ κορυφώνεται στὸ φῶς τῆς χρυσῆς βροχῆς τοῦ μεταμορφωμένου Δία.



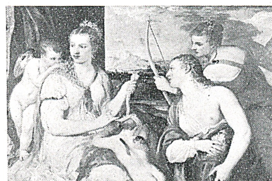
XXVI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΠΩΛΗ ΓΙΑΚΟΠΟ ΣΤΡΑΝΤΑ (125 × 95 ἐκ.). *Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης.* — Ἂν καὶ ἡ προσωπογραφία ἔχει τὴ χρονολογία 1566, ὁ Τσίμμερμαν ἀπέδειξε ὅτι ἔγινε ἀνάμεσα στὰ 1567 καὶ 1568. Ὁ Τισιανὸς εἰκονίζει τὸν Στράντα — ἕνα ζωγράφο ποὺ ἔγινε διάσημος στὸ ἐμπόριο ἀρχαιοτήτων — στὸ γνώριμο περιβάλλον του.



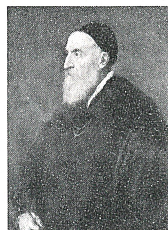
XXVII. Η ΓΝΩΣΗ, ἢ Η ΣΟΦΙΑ (169 × 169 ἐκ.). *Βενετία, Μαρκιανὴ Βιβλιοθήκη.* — Αὐτὴ ἡ ἀλληγορία τῆς Σοφίας διακοσμεῖ τὴν ὀροφὴ τοῦ προθαλάμου τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης, ποὺ ἡ διακόσμησή της ἀνατέθηκε τὸ 1559 στὸν Κριστόφορο Ρόζα. Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Τισιανοῦ ὅπου μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐκτιμήση καλύτερα τὴ χρωματικὴ δομή, ποὺ ἔγινε ἁπαλά, σὲ στρώματα.



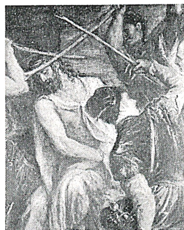
XXVIII. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (410 × 240 ἐκ.). *Βενετία, Ἐκκλησία τοῦ Σὰν Σαλβατόρε.* — Ὁ Τισιανὸς ζωγράφισε πολλὲς παραλλαγὲς τοῦ θέματος. Σ᾽ αὐτὴν ἐδῶ, ποὺ ἔγινε γύρω στὰ 1564 - 66, τελειοποίησε τὸ συνθετικὸ σχῆμα τῆς παραλλαγῆς τοῦ Σὰν Ντομένικο τῆς Νεάπολης. Μέσα στὴν πυρκαϊὰ τοῦ φωτός, ποὺ σχίζει τὴ σκοτεινὴ ἀτμόσφαιρα, ὁ ἄγγελος τρομάζει κάπως τὴν Παναγία.



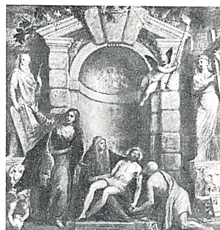
XXIX. Η ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΔΕΝΕΙ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ (118 × 185 ἐκ.). *Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε.* — Στοὺς καταλόγους τοῦ 17ου αἰώνα ὁ πίνακας ὀνομαζόταν *Οἱ τρεῖς Χάριτες*. Ὁ Καβαλκαζέλλε τὸν ὀνόμασε *Ἡ Ἀφροδίτη ποὺ δένει τὰ μάτια τοῦ Ἔρωτα*. Στὸ ἀριστούργημα αὐτὸ (1565 - 1570 περίπου) ὁ Τισιανὸς ἀπομονώνει τὸ χρωματικὸ πλέγμα γιὰ νὰ αὐξήση τὴ φωτεινότητα τῆς σύνθεσης.



XXX. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ (86 × 65 ἐκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο.* — Εἶναι ἴσως ἡ τελευταία γνωστὴ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Τισιανοῦ· ἡ φυσιογνωμία του μοιάζει πολὺ μ᾽ ἐκείνη ποὺ χάραξε ὁ Κόρτ τὸ 1567: μποροῦμε λοιπὸν νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι ὁ πίνακας, καμωμένος μὲ μιὰ μυστηριακὴ ζωγραφικὴ ὕλη ποὺ προαναγγέλλει τὸν Ρέμπραντ, χρονολογεῖται λίγο μετὰ τὸ 1570.



XXXI. Ο ΑΚΑΝΘΙΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ (140 × 140 ἐκ., λεπτομέρεια). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη.* — Ὁ Τισιανός, γύρω στὸ 1570, ἐπανέρχεται μὲ τὸ ἀριστούργημα αὐτὸ στὴν παραλλαγὴ τοῦ Λούβρου, ποὺ τὴν εἶχε ζωγραφίσει κάπου εἰκοσιπέντε χρόνια πρὶν· ἀλλὰ τώρα δημιουργεῖ ἕνα χρωματικὸ πλέγμα γεμάτο φωτιὰ καὶ λάμψη, ποὺ διαλύεται σὲ σπουδὲς φωτὸς ἐκπληκτικῆς δεξιοτεχνίας.



XXXII. Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (351 × 389 ἐκ.). *Βενετία, Πινακοθῆκες τῆς Ἀκαδημίας.* — Ὁ Τισιανὸς προόριζε αὐτὸ τὸν πίνακα γιὰ τὸ παρεκκλήσιο τῆς Σταυρώσεως τῶν Φράρι, ὅπου ἤθελε νὰ ταφῆ καὶ ὁ ἴδιος, ἀλλὰ μετὰ ἀπὸ μιὰ διαφωνία του μὲ τοὺς μοναχοὺς τὸν ἄφησε ἀσυμπλήρωτο. Ἀργότερα τὸν τελείωσε ὁ Πάλμα ὁ Νεώτερος καὶ τοποθετήθηκε στὴν ἐκκλησία τοῦ Σάντ᾽ Ἄντζελο.



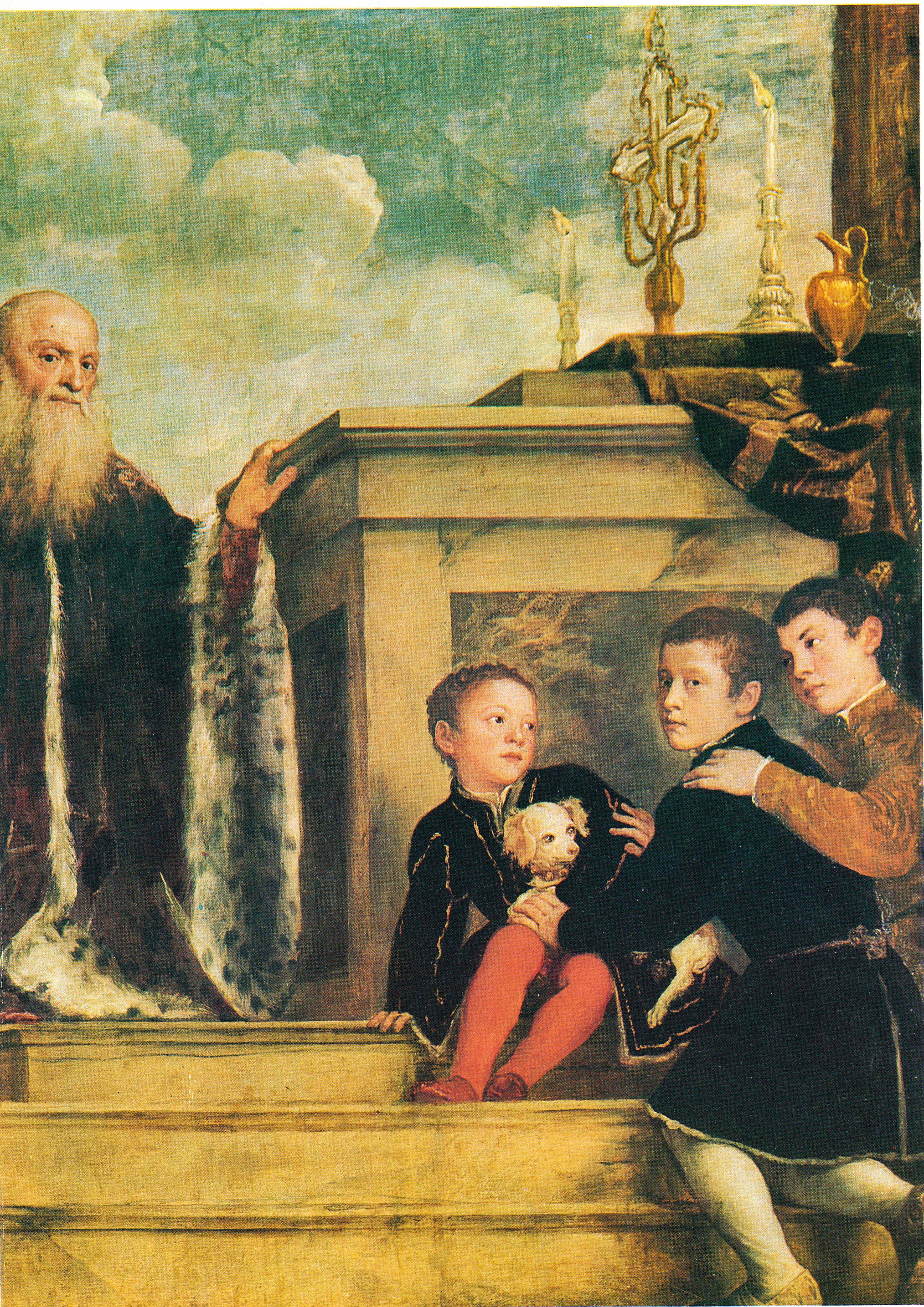
XXXIII. Η ΛΟΥΚΡΗΤΙΑ ΚΑΙ Ο ΤΑΡΚΥΝΙΟΣ (140 × 100 ἐκ.). *Βιέννη, Πινακοθήκη τῆς Ἀκαδημίας Εἰκαστικῶν Τεχνῶν.* — Ἡ βίαιη αὐτὴ σκηνὴ ἀκολουθεῖ ἀσφαλῶς ἐκείνη ποὺ ζωγράφισε ὁ Τισιανὸς γιὰ τὸ Φίλιππο Β′ στὰ 1570 - 1571. Ὁ ζωγράφος ὄχι μόνο ἀπογυμνώνει τὸ δραματικὸ γεγονὸς ἀπὸ κάθε ἐξωτερικὸ στοιχεῖο, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀποδίδει μὲ καθαρὰ χρωματικὰ μέσα.

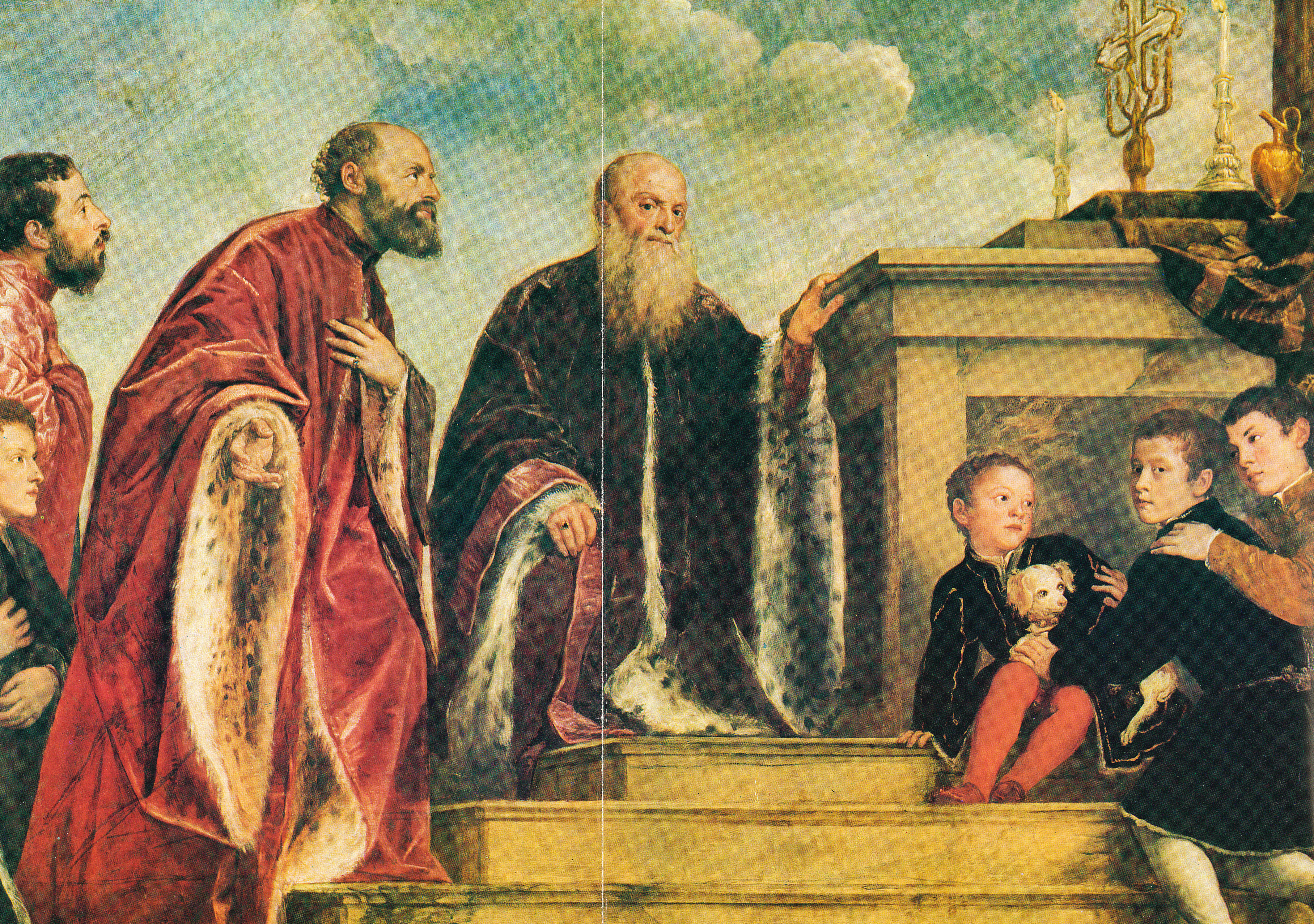


XXXIV. Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΒΕΝΤΡΑΜΙΝ ΠΡΟΣΕΥΧΕΤΑΙ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗ ΛΕΙΨΑΝΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ (λεπτομέρεια). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Ὁ ἀφιερωματικὸς πίνακας τῶν Βεντραμὶν ἔγινε κατὰ τὸ 1547. Ἡ προσωπογραφία τοῦ μικροῦ Φεντερίκο (1535 - 1611), ποὺ κάθεται στὴ σκάλα καὶ σφίγγει ἐπάνω του τὸ σκυλάκι του, ἔχει συγκινητικὴ φυσικότητα.











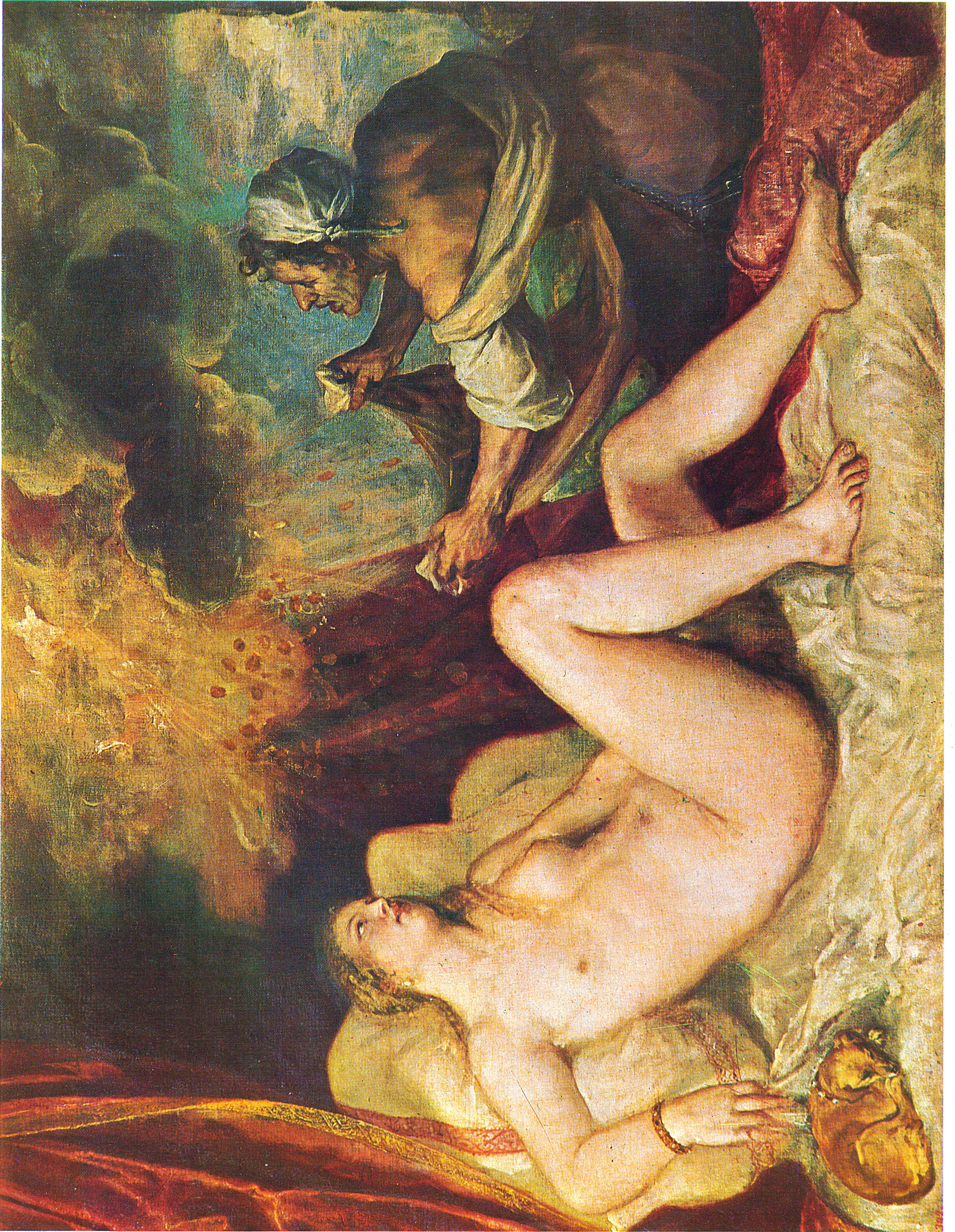








XXV



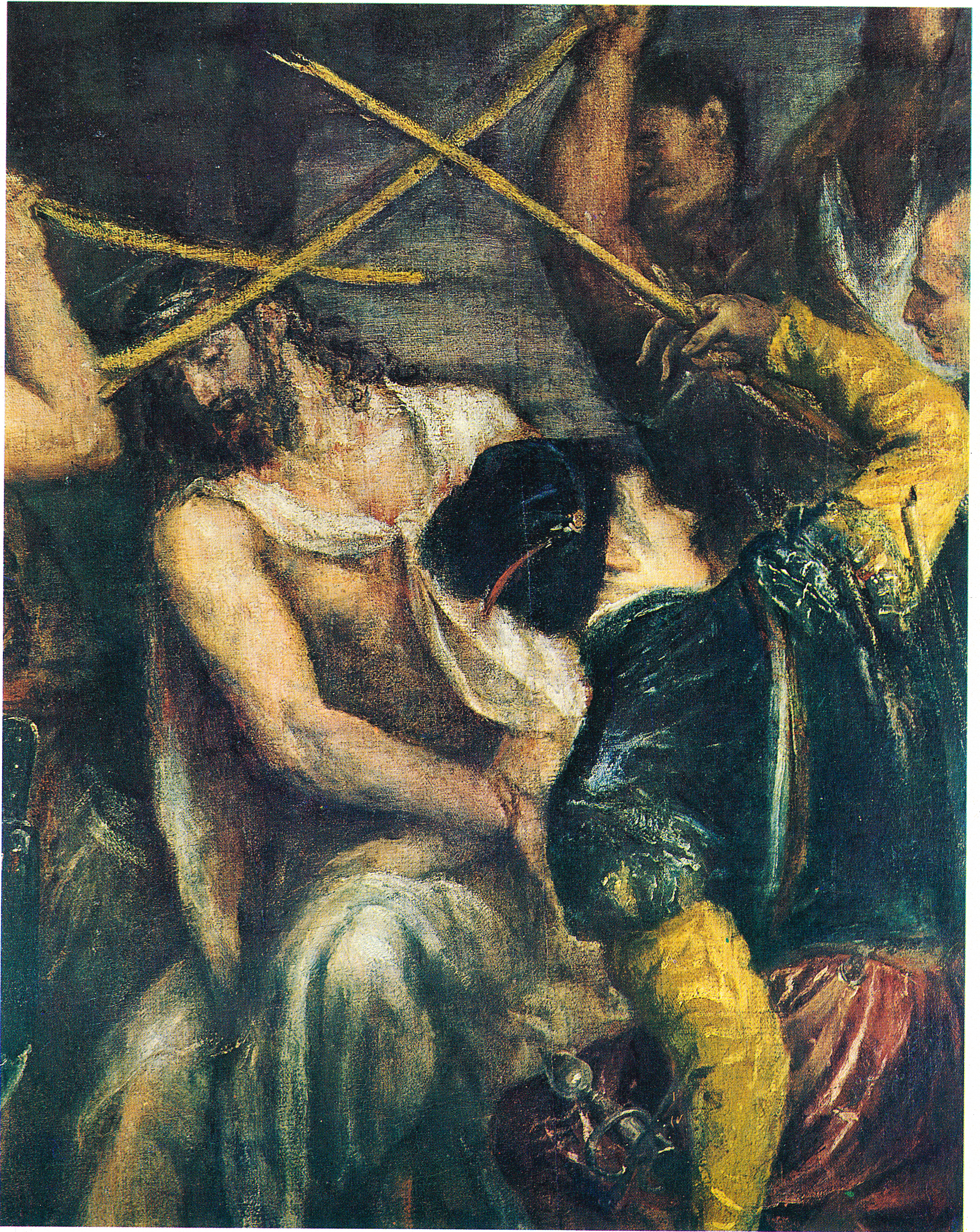

TITIANVS F.








695.




MOYSES



Ὁ τρίτος τόμος τῶν «ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ» (τεύχη 31 - 45) περιλαμβάνει, μεταξὺ ἄλλων, τὸν Ἐλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὰ δύο αὐτὰ τεύχη, παρ' ὅλη τὴν ἐπιπλέον ὕλη τους, θὰ διατεθοῦν στὴν ἴδια τιμὴ τῶν 30 δρχ.

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ
5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν
11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α´ 17. Τζιόττο β´ 18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν
22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι.
31. Ραφαὴλ α´ 32. Ραφαὴλ β´ 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν
35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α´

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τισιανὸς	Πικάσσο
Ρούμπενς	Μοντιλιάνι
Βελάσκεθ	Ντὲ Κίρικο
Ρέμπραντ	Γύζης
Γκόγια	Λύτρας
Νταβὶντ	Βολανάκης
Ματὶς	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β´ ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμισι χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίαση του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!